

Les collections « Poètes d'aujourd'hui » et « Écrivains de toujours »¹ : émergence d'un nouveau modèle critique

Durant les années qui suivent la seconde guerre mondiale, l'histoire de la critique en France est marquée par l'apparition de collections monographiques de poche consacrées aux écrivains. Conçues comme des vecteurs de constitution et de diffusion de l'histoire littéraire, les deux premières de ces collections de monographies, « Poètes d'aujourd'hui » (Seghers) et « Écrivains de toujours » (Le Seuil), ont pour objectif commun de donner à lire, à un public aussi large que possible, un panorama de la littérature passée et présente. Très peu étudiées², elles visent à rendre accessible et à mettre en valeur ce qui était alors, ou était en passe de devenir, le patrimoine littéraire, français tout d'abord, mais aussi international en deuxième instance.

Sur un plan historique, ces collections sont profondément marquées par les enjeux politiques et culturels de la fin de la guerre, en particulier au cours de leurs premières années d'existence. Le premier volume de la collection dirigée par Pierre Seghers paraît en 1944 ; celle du Seuil démarre en 1951. Toutes deux ont connu un développement majeur en termes de production, la première atteignant 270 volumes lors de son interruption en 1994 et la seconde 106, avant de prendre fin en 1981. Elles ont de plus été relancées, « Poètes d'aujourd'hui » en 2002, avec des rééditions et de nouveaux numéros, « Écrivains de toujours », en 1994. Leur large diffusion, favorisée par un format commode – 160 x 135 mm (« Poètes d'aujourd'hui ») et 180 x 120 mm (« Écrivains de toujours ») – et un prix abordable, en ont fait de grands succès.

Visant en particulier le grand public ainsi que les étudiants, ces deux séries vont constituer une niche spécifique au sein du discours critique et du système éditorial français de la seconde moitié du XX^e siècle. De façon à répondre aux différents publics qu'elles visent, ces collections façonnent un modèle qui se caractérise par la conjonction entre un médium spécifique – le livre

¹ Cet article s'inscrit dans le cadre du projet de recherche « La Fabrique du patrimoine littéraire. Les collections d'essais biographiques illustrés en France (1944-2013) », subventionné par le FWO (Fonds de la recherche scientifique, Flandre). Dirigé par David Martens, en collaboration avec René Audet, Dominique Maingueneau et Jérôme Meizoz, ce programme relève des travaux du groupe MDRN (www.mdrn.be) de l'Université de Louvain (KU Leuven), et tout particulièrement du Pôle d'attraction interuniversitaire *Literature and Media Innovations* (<http://lmi.arts.kuleuven.be>), financé par la Politique scientifique fédérale belge (www.belspo.be).

² Hormis un article synthétique de Jean-Yves Debreuille consacré aux dix premières années d'existence de « Poètes d'aujourd'hui » (J.-Y. Debreuille, « Les dix premières années de la collection "Poètes d'aujourd'hui" de Pierre Seghers, 1944-1954 », dans *Fabula. Atelier de théorie littéraire*, 2007 [En ligne]) et un autre de Vincent Debaene portant sur « Écrivains de toujours » (V. Debaene, « La collection "Écrivains de toujours" (1951-1981) », dans *Fabula. Atelier de théorie littéraire*, 2005 [En ligne]), aucune étude approfondie n'a pour l'instant été consacrée à ces collections.

de petit format – et une généricité composite combinant la biographie, l’essai et l’anthologie à une iconographie plus ou moins étoffée. La diversité impliquée par cette formule de discours critique se traduit par l’implication de plusieurs intervenants : la réalisation de ces ouvrages, fruits d’un travail collectif, est soumise à des mobiles distincts.

Deux collections sœurs

À bien des égards, « Poètes d’aujourd’hui » et « Écrivains de toujours » font partie intégrante de l’esprit d’une époque, celle des trente glorieuses. Marquée par une transformation du champ culturel qui procède, dans une large mesure, des suites de la guerre, la période est animée par une aspiration à favoriser une ouverture large du patrimoine littéraire. Ces collections visent en effet toutes deux à « proposer à un public aussi vaste que possible un volume maniable pour une somme raisonnable »³. Leur apparition participe en ce sens d’un processus qui a culminé avec la commercialisation du « Livre de poche » en 1953 : les premiers volumes de « Poètes d’aujourd’hui » précèdent de près de dix ans la collection lancée par Hachette, tandis que l’apparition d’« Écrivains de toujours », en 1951, en est presque contemporaine.

L’histoire de ces collections est celle d’un écosystème éditorial, qui se développe durant cet immédiat après-guerre et qui occupera au sein du marché du livre et de la critique littéraire une place particulière, indissociable d’une dynamique de démocratisation du patrimoine culturel. « Poètes d’aujourd’hui » et « Écrivains de toujours » contribuent en effet à un projet de société plus global qui comprend également la politique de décentralisation théâtrale ainsi que le développement du réseau des maisons de la culture⁴. La création de ces deux collections participe d’un élan qui vise à monumentaliser la littérature par l’identification de ce qui mérite d’être conservé, mis en valeur et enseigné, dans la perspective de reconstruction nationale qui caractérise l’après-guerre.

Ces deux collections opèrent ainsi la conversion de la littérature en un patrimoine façonné en fonction d’un projet éditorial idéologiquement déterminé qui se conjugue avec une aspiration panoramique. « Poètes d’aujourd’hui » est issu du contexte de la Résistance et proche, à ses débuts, des réseaux culturels communistes : les deux premiers volumes sont significativement consacrés à Éluard et Aragon. Pierre Seghers est contraint de publier le premier de ces deux volumes à Lyon, en zone non occupée, en 1944. Ce n’est que l’année suivante qu’une version augmentée paraît à Paris, la première taisant, pour des raisons évidentes, l’activité clandestine du

³ O. Bessard-Banquy, « La révolution du poche », dans *L’Édition française depuis 1945*, s. dir. P. Fouché, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1998, p. 170.

⁴ J.-Y. Debreuille, art. cit.

poète. « Écrivains de toujours », de son côté, est le produit d'une maison d'édition proche du catholicisme⁵.

Corollairement, ces deux collections contribuent à la constitution du capital symbolique de deux jeunes maisons d'édition en quête de légitimité. En effet, outre que, dans un cas comme dans l'autre, elles constituent l'un des fleurons de leur maison d'édition respectives – en particulier « Poète d'aujourd'hui » pour Seghers –, elles font entrer, comme objets de volume en particulier, de grandes figures à leur catalogue⁶. Dans ce contexte, ces collections apparentées se positionnent l'une par rapport à l'autre, et tout d'abord la seconde venue par rapport à la première, comme en témoigne un document adressé en 1949 par Jean Bardet et Paul Flamand à Albert Béguin, pressenti pour diriger « Écrivains de toujours ». Les auteurs s'y donnent explicitement pour référence, sinon pour modèle, la collection lancée cinq ans plus tôt par Seghers :

Les volumes de Seghers sont de longueur inégale. On peut se fixer à 224 pages (210 ou 240 frs.) ou bien 192 pages (190 frs.). Il ne s'agit pas de copier Seghers, mais il faut que se marque une certaine continuité...⁷

Cette « continuité » se traduit tout spécialement dans le « principe » de la collection et, du même coup, la forme des ouvrages qui y seront publiés. Dans le même document, le projet est pensé en fonction d'une diversité de publics cibles :

Principe : Il s'agit d'une vulgarisation de qualité : satisfaire ensemble une curiosité sur l'homme, le goût de la biographie et de l'anecdote, la curiosité sur l'œuvre : ceci pour le grand public populaire. À qui veut pénétrer plus avant, offrir (peut-être) un bref essai indiquant les sources de l'œuvre, sa portée, son action posthume ; une bibliographie complète (œuvres, éditions, études critiques) : ceci pour les étudiants et les lycéens.⁸

Afin de répondre aux attentes prêtées à ces différents lectorats, ces ouvrages combineront, à l'instar de ceux de « Poètes d'aujourd'hui », une pluralité de textes relevant de genres de discours distincts et de documents iconographiques. De façon particulière pour chaque

⁵ Le fondateur du Seuil, Henri Sjöberg, est soutenu et inspiré par l'abbé Jean Plaquevent dans cette entreprise qui consiste, selon Jean-Yves Mollier, à « offrir aux jeunes chrétiens désireux d'agir un moyen de faire connaître leurs projets » (J.-Y. Mollier, *Édition, presse et pouvoir en France au XX^e siècle*, Fayard, 2008, p. 157).

⁶ Sur ces questions, voir A. Simonin, « Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire. L'exemple des éditions de Minuit », dans *Vingtième siècle*, n° 81, vol. 1, 2004, pp. 119-129.

⁷ Facsimilé reproduit dans H. Serry, *27, rue Jacob. Les Éditions du Seuil. 70 ans d'histoires*, Paris, Seuil-IMEC, 2008, p. 49. Les interactions entre ces deux collections se traduisent également dans leur nom, qui induit un partage des tâches en les présentant à la fois comme concurrentes – toutes deux sont consacrées aux écrivains – et complémentaires : alors que Seghers se focalise sur les poètes contemporains, « Écrivains de toujours » se concentre sur des auteurs canonisés et se tourne essentiellement vers le passé. Cette répartition historique ne sera cependant jamais respectée de façon rigoureuse. Dès le sixième numéro en effet, Lautréamont fait l'objet d'un volume de « Poètes d'aujourd'hui », avant que ne vienne le tour de Lorca (n° 7), Apollinaire (n° 8) et Whitman (n° 9). Il en va de même pour « Écrivains de toujours », avec Colette, dès la première année d'existence de la collection (n° 5), puis Malraux (n° 12) et Mauriac (n° 14), en 1953.

⁸ *Ibid.*

collection, et pour les volumes de chaque collection, ces ouvrages comprennent une présentation de l'écrivain et de son œuvre qui relève de la biographie et/ou de l'essai critique, un choix de textes de l'auteur, et une iconographie, davantage fournie et dont l'intégration au sein des volumes est plus sophistiquée pour « Écrivains de toujours ». En dépit de l'effet homogénéisant induit par le principe même de la collection, l'économie discursive de ces livres présente une généricité complexe, l'agencement des différents types de textes se faisant de façon fort variée.

Une généricité composite

« Poètes d'aujourd'hui » et « Écrivains de toujours » rassemblent des volumes constitués de textes et de documents divers pour offrir un portrait⁹ de l'écrivain. Les deux collections combinent des genres littéraires distincts au sein d'un même cadre, hybride et inédit, mais qui se stabilise par l'effet de série¹⁰, même si le cahier des charges de départ a été investi de façon très diversifiée. Cependant, si des principes régulateurs contraignent la configuration du discours critique en créant une impression d'homogénéité, ces ouvrages travaillés par de nombreuses contraintes témoignent d'une certaine plasticité, que les auteurs ne se sont pas fait faute d'investir. Dès lors, si la dimension sérielle de ces livres peut amener à les considérer comme relevant d'un genre singulier de discours critique, l'essentiel est peut-être moins d'identifier un tel genre que de rendre compte des dynamiques génériques qui sous-tendent la composition de ces volumes¹¹.

L'une des principales spécificités de ces collections dans l'histoire de la critique réside dans la coexistence, au sein d'un même volume, d'un discours critique oscillant entre biographie et commentaire et de morceaux choisis de l'œuvre à présenter. Cette mise en œuvre conjointe de deux types de discours, le plus souvent séparés – l'un relève de l'« espace canonique »¹² (celui de l'œuvre), l'autre de ce que Pascale Delormas a appelé l'« espace d'étayage »¹³ –, conduit les auteurs à devoir agencer des textes de différents types. Leurs choix en la matière paraissent sous-tendus par une polarisation entre les usages, fonctions et valeurs assignés au biographique, d'une part, et à l'œuvre mobilisée sous la forme d'extraits, d'autre part. Les auteurs de ces livres doivent dès lors

⁹ Sur le genre du portrait, voir H. Dufour *Portraits en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*, P.U.F., « Écriture », 1997 et A. Wrona, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, « Cultures numériques », 2012.

¹⁰ I. Langlet, « La collection éditoriale dans l'expérience de lecture », dans *Cycle et collection*, s. dir. A. Besson, V. Ferré & C. Pradeau, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 136.

¹¹ Sur ce point, voir J.-M. Adam & U. Heidmann, *Le Texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, « Au cœur des textes », 2009, pp. 11-23, ainsi que « Enjeux discursifs de la généricité des textes. Entretien avec Jean-Michel Adam », propos recueillis par D. Martens & G. Willem, dans *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n° 13, juin 2014, pp. 195-223.

¹² D. Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Colin, « U Lettres », 2004, p. 113-116.

¹³ P. Delormas, « Espace d'étayage : la scène et la coulisse. Contribution à l'analyse de la circulation des discours dans le champ littéraire », dans *À propos de l'auteur*, s. dir. M. Sergier, M. van Zoggel & H. Vandevorode, Academia, Gand, à paraître.

composer avec les principes imposés par le médium que constitue la collection, en même temps qu'avec les impératifs de leur propre positionnement au sein du champ littéraire.

La question de l'auteur et de sa relation à son œuvre, centrale à cette époque en France, constitue l'un des enjeux les plus explicites de la généricité de ces ouvrages. En plein avènement de l'« ère du soupçon », le modèle dit de « L'homme et l'œuvre », rapporté à Sainte-Beuve, détermine encore une large part de la production critique, en particulier lorsqu'elle s'adresse à un public qui n'est pas composé de spécialistes. De toute évidence, ce paradigme informe l'écriture de ces livres, que leurs auteurs s'en réclament ou, au contraire, s'en distancient. Sachant qu'il y va de leur posture dans ces façonnements de l'image d'un écrivain, tous sont tenus de déterminer leur position devant l'interdit jeté par un pan de la critique dont « La mort de l'auteur » de Barthes a été la figure de proue, près de quinze ans après la publication du *Contre Sainte-Beuve* de Proust en 1954¹⁴.

Déterminant la critique depuis le XIX^e siècle, ce débat au sujet du biographique et de son statut dans le discours critique ou comme discours critique semble¹⁵, dans « Poètes d'aujourd'hui » et « Écrivains de toujours », conditionné par les relations que les « essais » ou « études » introductifs de ces ouvrages entretiennent avec le composé discursif et iconographique que constitue chaque volume. En la matière, une nécessaire négociation paraît devoir s'opérer entre des orientations qui, en pareil contexte, et compte tenu des débats qui agitent alors le domaine de la critique, sont difficilement compatibles : le commentaire de textes et leur lecture au regard de la biographie de l'écrivain. Il y va en effet de la relation entre l'écrivain et son œuvre, mobilisée de façon sélective à travers un choix d'extraits inscrits dans un composé de textes et d'images plus ou moins abondantes, et dont les modes de présentation et d'insertion au sein du livre peuvent varier.

Or cette iconographie, plus conséquente dans « Écrivains de toujours » que dans « Poètes d'aujourd'hui »¹⁶, a une incidence sur la place assignée au biographique. Même si ces images obéissent à une économie propre (on peut parfaitement feuilleter ces livres en se bornant à les parcourir), elles entrent en relation avec les textes introductifs et les anthologies de textes. En effet, des biographèmes figurés par ces images, dont la mise en série induit une forme de narration de la vie de l'écrivain, voisinent avec ces ensembles, qui comprennent, à l'occasion, des

¹⁴ J.-L. Diaz, *L'Homme et l'œuvre. Contribution à une histoire de la critique*, Paris, P.U.F., « Les littéraires », 2011, p. 218-229.

¹⁵ Voir A. Jefferson, *Le Défi biographique. La Littérature en question*, traduit de l'anglais par C. Dudouyt, Paris, P.U.F., « Les Littéraires », 2012.

¹⁶ Il faut cependant ajouter que, dans les versions les plus récentes des deux collections, la part de l'image diminue : elle est réduite à presque rien dans le cas de « Poètes d'aujourd'hui » et investit de plus en plus les marges du texte en ce qui concerne « Écrivains de toujours ». Sur ces questions, voir M. Labbé, « Portrait de l'écrivain en Saint Jérôme : figurations du travail littéraire dans la collection biographique « Écrivains de toujours », dans *L'Écrivain vu par la photographie* [actes du colloque de Cerisy, 21-28 juin 2014], s. dir. D. Martens, J.-P. Montier & A. Reverseau, PUR, « Art et société », à paraître en 2015.

reproductions de manuscrits, mais aussi et surtout des portraits (de l'écrivain, mais aussi de certains proches) et des figurations de lieux (de vie, de fictions, etc.)¹⁷. Tout se passe comme si le médium, par la place qu'il accorde à l'iconographie, imposait aux auteurs de ces textes de composer avec une forte dimension biographique.

En dépit de cette pression biographisante exercée par le volet iconographique des ouvrages, c'est la diversité des formules adoptées pour les études introductives qui frappe. Leur orientation varie entre des positions limites, qui vont d'une démarche relevant de la critique beuvienne à l'éradication aussi systématique que possible de tout élément biographique. La première option est notamment illustrée par Louis Parrot, qui, dans le premier volume de « Poètes d'aujourd'hui », écrit à propos d'Éluard qu'« une biographie exacte du poète aura plus de chance d'éclairer sa poésie que tous les poèmes en prose qui lui servent de commentaires habituels »¹⁸. Il en va de même pour l'*Apollinaire* de Pascal Pia : le volet anthologique s'y trouve intégré à l'essai introductif, à travers des citations abondantes qui ont vocation à rendre compte de la vie de l'écrivain et, ce faisant, à proposer une lecture résolument biographisante des textes.

La perspective opposée est sans surprise exemplifiée par le *Michelet* de Roland Barthes (« Écrivains de toujours »), qui règle sommairement la part du biographique – comme on dit la part du feu – à travers une chronologie succincte (à peine huit pages dans l'édition originale). Barthes marque par là sans ambages sa posture de critique vis-à-vis du biographique : « Le lecteur ne trouvera dans ce petit livre, ni une histoire de la pensée de Michelet, ni une histoire de sa vie, encore moins une explication de l'une par l'autre.¹⁹ »

Entre ces approches antithétiques s'étend un large spectre de formules intermédiaires, ainsi que diverses modalités d'intégration des morceaux choisis de l'œuvre. À l'instar de l'iconographie, les anthologies²⁰ peuvent manifester une relative autonomie, lorsqu'elles suivent l'essai introductif. Ce mode de composition se traduit notamment dans les sous-titres des deux collections : « Poètes d'aujourd'hui » adopte le plus souvent une structure énumérative qui correspond à la succession des matières dans le volume (« *Paul Claudel / Une étude de Louis Perche avec un choix de poèmes, des illustrations, une chronologie bibliographique : Paul Claudel et son temps* ») tandis qu'« Écrivains de toujours », dans ses premières éditions, confère un simple

¹⁷ Sur l'iconographie de l'écrivain, voir, notamment, F. Ferrari & J.-L. Nancy, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, 2005 ; « Iconographies de l'écrivain », s. dir. N. Dewez & D. Martens, dans *Interférences littéraires*, n° 2, mai 2009 [<http://www.interferenceslitteraires.be/nr2>] ; « Figurations iconographiques de l'écrivain », s. dir. D. Martens & A. Reverseau, dans *Image and Narrative*, vol. 13, n° 4, 2012 [<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/issue/view/26>].

¹⁸ *Paul Éluard*, une étude par L. Parrot, un choix de poèmes, des inédits, des manuscrits, des dessins, une bibliographie..., Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1944, rééd. *Paul Éluard*, une préface et une étude par Louis Parrot, nouvelle édition complétée, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1948, p. 21.

¹⁹ *Michelet par lui-même*, images et textes présentés par R. Barthes, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1954, p. 5.

²⁰ Sur l'anthologie, voir *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, s. dir. D. Alexandre, Berne et alii., Peter Lang, « Littératures de langue française », 2011.

rôle de « présentation » à l'auteur de l'ouvrage (« *Tchékov par lui-même*, images et textes présentés par Sophie Laffite », 1955).

Or, si elles peuvent se présenter comme des entités textuelles spécifiques, ces anthologies entrent cependant *de facto* en interaction avec l'essai qui les précède souvent au sein l'ouvrage. Ce dernier ouvre alors à leur lecture, et tient ainsi lieu de préface à ce qui peut passer pour une forme condensée d'œuvres complètes. Mais cette autonomie peut être fort réduite : dans certains cas en effet, les textes de l'écrivain qui fait l'objet du livre sont directement intégrés au texte d'ouverture, qui s'étend alors à l'ensemble du volume (l'anthologie disparaissant alors en tant que telle). Ainsi, dans le *Michélet* de Barthes, les différentes parties de l'anthologie succèdent aux différents chapitres de l'essai de Barthes, dont ils exemplifient les analyses, tandis que dans le *Proust* de Claude Mauriac, à vocation biographique, la multiplication des citations donne lieu à un véritable *Proust par lui-même*.

Des ouvrages à plusieurs mains

Dans le cadre de collections de ce type, à la forme relativement standardisée, et en dépit de la formule-titre de celle publiée au Seuil, la réalisation des ouvrages résulte du travail de plusieurs agents. Au sein du régime éditorial de la collection, en effet, « la paternité d[u] texte est par définition partagée entre [...] tous ceux qui ont participé à la production » de l'ouvrage « et de ses significations »²¹, en l'occurrence l'auteur du texte de présentation, l'écrivain auquel le volume est consacré, mais aussi l'éditeur (ou le directeur de la collection) et, le cas échéant, les ayants-droits, sans omettre les auteurs des images rassemblées. Les modalités des interventions respectives dépendent non seulement du rôle de chacun dans la constitution des volumes, mais aussi de « mécanismes sectoriels » et de « mobiles professionnels »²² et sont par conséquent étroitement liées à la forme et à l'histoire des sociabilités littéraires de l'époque.

Ces différents intervenants n'endossent évidemment pas les mêmes fonctions dans l'élaboration des volumes. Dans la constitution de ces livres destinés à présenter de prestigieux écrivains, une hiérarchie ne laisse pas d'être instaurée entre les portraitistes et leurs sujets. La nature particulière de pareil médium, qui suppose de faire œuvre de biographe et de critique et, par conséquent, de se mettre au service de l'œuvre d'un autre, à la lecture de laquelle il s'agit d'ouvrir, explique ainsi que les études qui introduisent ces livres soient le plus souvent le fait de médiateurs (critiques, journalistes...) ou d'auteurs relativement mineurs, au moment de l'écriture

²¹ I. Langlet, art. cit., p. 50.

²² A. Cerisier, « Du point de vue de l'éditeur : la "Pléiade" en ses murs », dans *La Bibliothèque de la Pléiade. Travail éditorial et valeur littéraire*, s. dir. J. Gleize & P. Roussin, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, p. 21.

du livre²³ ou par rapport à l'auteur qu'il portaituré²⁴. Si les pages de couverture et de titre de ces volumes affichent bien deux auteurs, ils font la part la plus belle au nom de l'auteur auquel le livre est consacré – sa taille est plus grande et il apparaît en premier – et dont les textes retenus constituent une part quantitativement importante, parfois la plus importante du livre.

Dans cette optique, le syntagme « par lui-même », s'il est essentiellement mobilisé par « Écrivains de toujours », comme matrice de titre, paraît sous-tendre le projet de ces deux collections. Il cristallise l'un des idéaux de la critique moderne, très prégnant au sein de ces livres qui accordent une large place à l'œuvre de l'auteur et, en particulier, à son discours sur lui-même : tout se passe comme s'il s'agissait de minorer l'opération de médiation et de faire parler l'œuvre (ou son auteur) tels qu'en « eux-mêmes », comme si le geste critique (et le critique lui-même) devai(en)t s'effacer afin de proposer au lecteur un contact « direct » avec l'œuvre et l'écrivain présentés. Certains ont d'ailleurs pris la formule au mot, à l'instar de Pierre Seghers, qui signe en 1967 l'intégralité du volume qui lui est consacré dans la collection qu'il dirige, et de Roland Barthes, douze ans plus tard, pour « Écrivains de toujours ».

Si cet enjeu générique, en vertu duquel l'autoportrait constitue l'une des tentations du portrait²⁵, est traité de bien des manières, il tend de façon générale vers la mobilisation de textes de l'écrivain. Bien souvent en effet, selon un *topos* du genre, le critique se place sous l'autorité de la figure qu'il portaiture. Les conceptions de l'écrivain relatives à la critique, et notamment au biographique, se trouvent ainsi fréquemment citées pour justifier la perspective adoptée. La démarche du critique se trouve légitimée par une forme de participation à l'œuvre, par exemple à la conception de la biographie, ou plus largement des relations entre l'homme et l'œuvre, professée par l'écrivain portaituré. Ainsi Pierre Desgraupes reprend-il à son compte, à l'entame du *Rilke* qu'il a publié dans « Poètes d'aujourd'hui », une considération de l'écrivain au sujet de Malte Laurids Brigge :

Lorsqu'on aborde cette question des rapports qui ont dû ou pu s'établir chez un écrivain entre sa vie et son œuvre, on fait usage la plupart du temps d'un schéma assez grossièrement mécaniste, simpliste même : on se demande si le Lac de Lamartine par exemple est bien celui du Bourget, et en ce cas, si Lamartine y est allé, et quand, et pourquoi. Autrement dit, on suppose entre la vie quotidienne de l'écrivain et sa vie créatrice, une sorte de décalage dans le temps qui équivaut à faire de l'une l'effet différé, plus ou moins fidèle, plus ou moins déformé de l'autre. Dans le cas de Rilke, une telle représentation serait non seulement sommaire (elle l'est d'ailleurs nécessairement dans tous les cas), mais encore totalement fautive dans son principe. Rilke a écrit : « La succession du temps ne jouait aucun rôle pour lui [...]. Les personnes qu'il avait une fois accueillies dans sa

²³ Leur position dans le champ littéraire peut changer, comme le montre l'exemple de Barthes, auteur d'un *Michelet* en 1953, puis d'un *Roland Barthes par lui-même* en 1979.

²⁴ Ainsi du volume consacré à Francis Ponge par Philippe Sollers, en 1963, dans « Poètes d'aujourd'hui ».

²⁵ Voir H. Dufour, *op. cit.*, pp. 187-188.

mémoire continuaient d'y exister, et la mort ne changeait rien à ce fait ». [...] Ainsi à peu près de lui.²⁶

Tout discours critique sans doute, est susceptible de faire de même, en raison des bénéfices d'une telle opération sur le plan de la légitimation. Mais les ouvrages de « Poètes d'aujourd'hui » et d'« Écrivains de toujours » sont d'autant plus enclins à ce type de stratégies qu'ils s'inscrivent au sein de collections mettant en jeu, pour l'essentiel, une critique de sympathie. De ce point de vue, rien d'étonnant à ce que certains écrivains aient souhaité exercer un contrôle sur cette « mise en trivialité »²⁷ dont leur œuvre et leur figure auctoriale faisaient l'objet. Ces petits *digests* avaient en effet un rôle d'autant plus important à jouer qu'il s'agissait d'entrer dans des collections, qui, de par un projet éditorial conduisant des contemporains à voisiner avec des écrivains canoniques, étaient des vecteurs de consécration particulièrement prisés, sans compter que parfois, ces livres devaient établir une première vérité critique sur les auteurs, en tant que premiers ouvrages de référence.

Plusieurs écrivains ont ainsi eu leur part dans la réalisation des volumes dont ils ont fait l'objet dans « Poètes d'aujourd'hui » et « Écrivains de toujours », de façon visible ou plus dissimulée. Un tel interventionnisme n'est bien évidemment pas l'exclusive de ces collections²⁸. L'on peut en observer des traces notables dans d'autres formes de discours critiques, qu'il s'agisse de biographies ou d'essais. Il revêt toutefois des formes particulières, compte tenu de ce que ce type d'ouvrage implique en termes d'agencement de textes relevant de genres de discours distincts. Ainsi, François Emmanuel fait précéder d'une esquisse autobiographique l'essai qu'Alain Bosquet consacre à son œuvre poétique dans « Poètes d'aujourd'hui ». Dans un autre registre, Jules Romains compose pour sa part l'anthologie du volume de la même collection dont il est l'objet, en souhaitant que cette intervention soit mentionnée :

le poète [a] bien voulu minutieusement contribuer à son élaboration, corrigeant ainsi, grâce à l'exceptionnelle lucidité de soi qu'il possède, les maladresses du critique, tout en n'ôtant pas à celui-ci la faculté de faire sentir son propre goût²⁹.

En revanche, le tome consacré à Cendrars passe sous silence le rôle du poète dans la constitution du choix de textes qui suit l'essai introductif que Louis Parrot lui consacre³⁰.

²⁶ Rainer Maria Rilke, une étude de P. Desgraupes, avec un choix de textes, des illustrations, une chronologie bibliographique : Rainer Maria Rilke et son temps, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », (1958) 1970, p. 7.

²⁷ Y. Jeanneret, *Penser la trivialité*, t. I., Paris, Lavoisier, 2008, p. 97. Sur la notion de « trivialité », qui désigne la mise en circulation des « êtres culturels » dans l'espace social, voir, en particulier, pp 56-57.

²⁸ Sur ces questions, voir, en particulier, J.-B. Puech, « Du vivant de l'auteur », dans *Poétique*, n° 63, « Le biographique », 1985, pp. 279-300 et « La création biographique », dans *Modernités*, n° 18, « L'auteur entre biographie et mythographie », s. dir. B. Louichon & J. Roger, 2002, pp. 57-63.

²⁹ Jules Romains, présentation par A. Figueras, choix de textes, bibliographies, dessins, portraits, fac-similé, poèmes inédits, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1952, p. 84.

D'une façon plus atypique – mais le principe ne manquera pas d'être exploité ultérieurement par la collection « Portrait-dialogue » de Flammarion –, c'est un véritable dialogue de critique à écrivain qui s'instaure entre André Malraux et Gaétan Picon dans l'ouvrage que le second consacre au premier dans « Écrivains de toujours » en 1953. Le dispositif, analogue à celui adopté pour le volume dédié la même année à François Mauriac dans la même collection, est ainsi présenté :

Prenant connaissance de l'étude que Gaétan Picon venait de lui consacrer, André Malraux écrit en marge un certain nombre de remarques, réflexions ou précisions diverses, qui tout ensemble confirmaient la justesse de cette étude et lui fournissaient l'inestimable appoint d'un commentaire de la pensée de Malraux par lui-même. Il était, par la suite, infiniment souhaitable de pouvoir en faire profiter les lecteurs du présent ouvrage : André Malraux, ainsi que Gaétan Picon à qui elles étaient personnellement destinées, ont bien voulu nous autoriser à les reproduire.³¹

Devant de telles pratiques, il s'agit de mesurer la part de l'intervention des uns et des autres, ainsi que les modalités concrètes de ces interactions dans la façon dont les ouvrages sont configurés. L'étude de ces relations demande en particulier un examen approfondi des archives des différents intervenants : celles des auteurs de ces ouvrages, mais aussi celles des autres agents impliqués dans la constitution de ces livres, en particulier les écrivains portraiturés s'ils l'ont été de leur vivant, ainsi que celles des éditeurs. Un tel travail permettra d'éclairer à nouveaux frais les enjeux des sociabilités qui se nouent dans la constitution de ces médiums d'un type particulier que sont les collections de portraits biographiques illustrés en rendant en particulier compte des négociations qui ont présidé à l'adoption des formules retenues pour assurer la coexistence de ces deux espaces de discours (l'œuvre et sa critique) traditionnellement distincts.

Les débuts de « Poètes d'aujourd'hui » et d'« Écrivains de toujours » correspondent à un moment spécifique de la reconstruction de la culture nationale et portent la trace de ce contexte idéologique particulier, surtout durant les premières années d'existence de ces collections. Corollairement, au même moment, tout le modèle éditorial est réinventé par la commercialisation à grande échelle du livre de poche. Si ces deux collections naissent des succès combinés du ce format et de la biographie grand public, elles les conjuguent d'une manière inédite et qui fait école. En effet, « Écrivains de toujours », qui procède explicitement de « Poètes d'aujourd'hui », s'inscrit au Seuil dans un ensemble, la collection « Microcosme », qui repose en grande partie sur

³⁰ Ce travail s'effectue en collaboration avec son ami Jacques-Henry Lévesque, auteur d'un Alfred Jarry dans la même collection et qui joue les intermédiaires entre le poète et Seghers (voir B. Cendrars & J.-H. Lévesque, « *J'écris. Écrivez-moi* ». *Correspondance 1924-1959*, éditée par M. Chef-dor, *Œuvres Complètes*, t. 9, Paris, Denoël, 1991, pp. 507-554).

³¹ *Malraux par lui-même*, images et textes présentés par G. Picon, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1953, p. 6.

ce même modèle de la biographie illustrée : compositeurs (« Solfège ») ou « Maîtres spirituels » se voient portraiturés dans une entreprise généralisée de patrimonialisation qui inscrit des figures historiques en même temps que certains contemporains dans la mémoire collective.

En dépit de la grande diversité des dispositifs formels et des orientations critiques adoptés, un effet d'ensemble se dégage de ces deux collections, renforcé par leur proximité formelle et chronologique et par l'existence de collections semblables consacrées à d'autres domaines (musique, peinture, spiritualité, science...), ainsi que par les créations plus récentes de collections comme les « Albums de La Pléiade » (Gallimard), « Qui êtes-vous ?/Qui suis-je ? » (La Manufacture) ou « Les Contemporains » (Le Seuil), qui attestent de l'existence d'un modèle éditorial spécifique et d'un nouveau genre critique conjuguant l'essai (biographique ou critique), le choix d'œuvres, l'iconographie, et l'entretien le cas échéant. Les enjeux discursifs de ce travail sur les genres ne sont pas séparables des enjeux matériels et concrets de ces objets éditoriaux, soumis à une double dynamique contraignante : celle, homogénéisante, procédant de la logique de collection et celle, plus singularisante, relevant des volumes particuliers.

La collection constitue un cadre éditorial susceptible d'atténuer et la grande diversité des approches. Ce qui « fait » collection dans « Poètes d'aujourd'hui » et « Écrivains de toujours » tend à conférer au discours une apparente objectivité, en paraissant mettre à distance l'investissement des critiques – et des écrivains – dans la composition du portrait. Cependant, cet effet peut dans le même temps réduire la spécificité de chaque portrait, qui constitue un autre objectif de ce type de collection. Caractérisés par la juxtaposition de l'œuvre et de sa critique, ainsi que par une pluralité de textes et documents, les volumes de ces collections mobilisent une pluralité d'intervenants, le portraitiste tout d'abord, mais aussi, parfois, l'écrivain portraituré. C'est à la faveur des dispositifs particuliers que ces intervenants mettent en œuvre, et qui tranchent parfois avec les normes de la collection, que la nécessaire singularité de l'écrivain présenté, en même temps que celle de l'auteur du portrait, peuvent être mises en valeur.

David Martens (KU Leuven – MDRN)
& Mathilde Labbé (Université Paris Sorbonne)